

ГРАНИ

GRANI

103

Verlagsort: Frankfurt/Main, Januar - März

1977

Г Р А Н И

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Год XXXII

№ 103

1977 год

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

- Александр СУСЛОВ — Плакун-Город. Повесть 3
Петербургская поэзия. Подборка Василия Бетаки —
Елена ИГНАТОВА. Виктор КРИВУЛИН. Олег ОХАПКИН.
Вера ФРЕНКЕЛЬ. Игорь БУРИХИН. 96
Анатолий ГЛАДИЛИН — «Запорожец» на мокром шоссе.
Опыт технического исследования. Рассказ 123

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

- Владислав КРАСНОВ — Многоголосость героев
в романе Солженицына «В круге первом» 155
Василий БЕТАКИ — Три спора. О поэзии
Ивана Елагина 176

ПУБЛИЦИСТИКА

- Свобода человека и общество грядущего
От редакции 199
Льюис МЭМФОРД — Авторитарная и демократическая
техника 202
Э. ШУМАХЕР — Техника и политические реформы. 217
К. ШТАЙНБУХ — Европейские демократии на пороге
решений 230
В. ПОРЕМСКИЙ — Будущее свободы 242
-
- Илья ЗЕМЦОВ — История развития советской социологии.
Окончание 258

БИБЛИОГРАФИЯ

- Т. Паншина. Средневековая восточнохристианская
культура и искусство в исследовании некоторых
советских авторов 280
Список книг, поступивших на отзыв 286

Литературная критика

Владислав КРАСНОВ

Многоголосость героев в романе Солженицына «В круге первом»

Памяти М. М. Бахтина

В одном из редких высказываний о своем искусстве, в интервью с Павелом Личко в 1967 году, Солженицын употребил слово «полифонический» в применении к своему творческому методу и предпочитаемому жанру:

«Какой литературный жанр считаю наиболее интересным? Полифонический роман, точно определенный во времени и в пространстве. Без главного героя. Автор романа с главным героем поневоле больше внимания и места уделяет именно ему. А как я понимаю полифонизм? Каждое лицо становится главным действующим лицом, когда действие касается именно его. Тогда автор ответственен пусть даже за тридцать пять героев. Он никому не даст предпочтения. Каждое созданное им лицо он должен понять и обосновать его действия. Однако ему нельзя терять почву под ногами. Именно таким методом я написал две книги и намерен написать еще одну»¹.

Две книги, на которые ссылается Солженицын, это, несомненно, «Раковый корпус» и «В круге первом», обеспечившие ему Нобелевскую премию за 1970 год. Намерения же насчет еще одной явно указывают на трилогию, первый узел которой вышел в свет в 1971 году под названием «Август четырнадцатого».

Статья представляет собой перевод сокращенного варианта докторской диссертации «Polyphony of «The First Circle»: A Study in Solzhenitsyn's Affinity with Dostoevskij», защищенной автором в США в 1974 году. — Р е д.

Ясно, что, связав с полифоничностью большую часть своей творческой продукции, писатель придает этой концепции исключительное значение для понимания своего творчества. Хотя Солженицын и не ссылается ни на Достоевского, ни на Бахтина, он употребляет термин «полифонический» именно в том значении, в каком Бахтин ввел его в научный оборот в 1929 году, определяя им главное, принципиальное свойство творчества Достоевского². Поэтому высказывание Солженицына неизбежно наводит на мысль о принципиальном сходстве его художественной концепции с полифоническими романами Достоевского.

Разумеется, высказывания любого автора о своем искусстве отнюдь не указка критикам. Однако в данном случае мнение Солженицына не только заслуживает, но и настойчиво требует самого серьезного рассмотрения. Во-первых, потому, что вопрос о полифоничности и Достоевском не просто академический или исторический, а имеет прямое отношение к современным поискам путей в искусстве и в культуре вообще. Во-вторых, Солженицын — слишком волевой и осознающий себя творец, чтобы можно было пренебречь даже его намерениями. В-третьих, и это самое важное, его высказывание послужило для меня подтверждением моих собственных наблюдений над его творчеством. В этой статье я попытаюсь доказать полифоничность романа «В круге первом», ограничившись разбором многоголосой оркестровки ведущих героев романа.

Начну с того, что некоторые критики на Западе уже указали на определенные полифонические черты романа, хотя и не употребляя этого термина. Согласно одному из них, автор романа — «сострадаватель, а не ругатель. Большинство его героев, даже охранники шарашки, изображены с симпатией»³. Подобные наблюдения заставили другого критика признать, что Солженицыну удалось создать «иллюзию, что в рома-

не нет романиста», т. е. что автор никогда не ставит себя между героями и читателями⁴. Вышеуказанный эффект, эффект «стушевавшегoся» автора, как раз и является одной из главных целей замысла полифонического романа: чтобы создать «свободных людей» и обеспечить многоголосие их самостоятельных идеологических голосов, писатель должен избежать соблазна вставлять свой «голос», свою точку зрения, свое мировоззрение между читателем и изображенным лицом. Именно умение достичь этого эффекта выделяет Достоевского из среды современных ему романистов. В то время как никому не представит труда распознать авторский голос Льва Толстого,

«...голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими»⁵.

Подобная задача возникает перед читателем романов Солженицына, коль скоро он пытается заглянуть за само собой разумеющееся отрицание «сталинизма». Одни критики поговаривали о близости Солженицына к толстовству; другие — к стойкам; третьи — к русским народникам; четвертые не могли решить, ближе ли он к «нравственному социализму» или к православному христианству.

Разнобой мнений по вопросу о главном герое романа «В круге первом» особенно показателен. Хотя большинство критиков в конце концов пришло к заключению, что Нержин — главный герой, сделано это было не столько из анализа самого романа, сколько из сопоставления героя с биографией писателя. С другой стороны, рецензент авторитетного и респектабельного английского журнала «Таймс Литерэри Супплемент» дошел до того, что поставил Рубина на одну доску с Нержиным как выразителя авторского голоса. Литературную же модель для этого тандема он нашел

у Толстого: подобно, де, «Войне и миру», роман Солженицына «основан на диалоге двух главных героев», оба из которых «являются воплощениями двух разных аспектов авторской личности. Глеб Викентьевич Нержин — это солженицынский Пьер, а Лев Григорьевич Рубин — Андрей». Подчеркнув, что вопрос о главном герое не мелочный, а определяет собой идейный замысел романа, рецензент пришел к заключению, что «Солженицын не решается выбрать ни нержинский уединенный солипсизм, ни рубинский коллективный оптимизм, и вопрос остается честно нерешенным»⁶.

С этим сильно расходится мнение американского литературоведа Хэлен Мучник. Для нее не может быть сомнения, что Нержин — главный герой. Что же касается Рубина, Солженицын не только не помышляет о выборе его пути, а наоборот, «осуждает в нем основные принципы коммунизма, логику диалектического материализма и официальную этику советского государства». В дореволюционной литературе она видит его духовных предшественников не в толстовском дуэте, а в Раскольникове и Базарове, ибо, подобно им, «он развращен интеллектом». По контрасту с теми критиками, которые склонны сближать Рубина и Нержина идеологически, Мучник подчеркивает их идеологический антагонизм: «Как люди они друзья, как мыслители — враги». В пореволюционной литературе они «подобны пастернаковским Живаго и Стрельникову: с одной стороны, самостоятельный, просвещенный человек, противостоящий русскому коммунизму из гуманных соображений, с другой, — его адвокат и пропагандист, толстокожий последователь официальной доктрины»⁷.

Между этими двумя крайними мнениями приходится солженицынское определение полифонического романа как романа без главного героя, что означает, что при создании романа «В круге первом» писатель уже отказался от концепции главного героя — по край-

ней мере в том смысле, в котором она употребляется в гомофонических романах. Но почему же Нержин, например, не может считаться главным героем?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо прежде всего условиться о критериях для квалификации главного героя. Солженицын подсказал один такой критерий: удельный вес внимания и места в романе. Второй, не менее важный критерий, это та степень, в которой то или иное лицо выступает в романе в качестве выразителя авторского мировоззрения и «голоса». Судя по первому критерию, Нержин и в самом деле едва ли может тягаться с такими «главными героями» в истории русской литературы, как Базаров в «Отцах и детях», Нехлюдов в «Воскресении» или Мелехов в «Тихом Доне», не говоря уж о тех подчеркнута главных, чьи имена вынесены в заглавия книг: Онегин, Печорин, Обломов, Живаго и солженицынский собственный Иван Денисович. Даже допуская, что Нержину было уделено несколько больше внимания и места в романе, чем Рубину, Сологдину, Сталину или Володину, нельзя не признать, что Солженицын проявил чрезвычайную ровность в обращении с разнородными фигурами романа. Но почему же, спросят меня опять, Нержин не может считаться главным героем как выразитель авторского мировоззрения? Не «главный» ли он в том смысле, как Левин в «Анне Карениной» или как Штольц в «Обломове»? На этот вопрос нельзя ответить безусловным «да» или «нет». С одной стороны, Нержин и в самом деле очень близко отождествлен с автором в самом романе: биографически, идеологически и, что не менее важно, как потенциальный «летописец Пимен» сталинской эпохи, наделенный к тому же незаурядным художественным даром в «Улыбке Будды». С другой стороны, главный упор в романе делается не на нержинское или еще чье-либо мировоззрение, а на сосуществование *разных* мировоззрений. Тематически это яснее всего выражено в нержинском

тосте за дружбу узников, *невзирая* на их существенные политические и идеологические разногласия, и в его роли миротворца и сократической «повивальной бабки». Структурно же этот замысел мастерски воплощен в многоголосой оркестровке современных «мудрецов», обреченных на современный же «первый круг». Уже за «лицейским столом» их шестеро: сталинист Рубин, «сочинивший» заглавие романа, и Пряничков со «сдвигом фаз», наделивший рубинскую «идею Данте» противоположным смыслом; «нестареющий идеалист» Кондрашёв-Иванов и допотопный марксист Адамсон; «мавринская пифия» и «мракобес» Сологдин и аполитичный Потапов. К ним надо добавить и «сермяжную истину» Спиридона, и теорию цикличности Руськи, и жертвенность Агнии, и прозрение «эпикурейца» Иннокентия Володина. Неслучайно Нержин отвергает тост в его честь. Ведь если и признать его главным героем, то как таковой он совершенно необычен: стусевавшийся герой стусевавшего автора. Или, поскольку сама концепция главного героя характерна для гомофонических (монологических) романов и мало совместима с полифонией, Нержина следовало бы назвать *личным героем автора*, то есть героем, стоящим ближе всех к своему создателю, но все-таки не навязанным читателю в качестве главного героя романа.

В свете этого определения попытаемся теперь решить спор критиков о Нержине и Рубине и их литературных моделях. Как бы далек от истины ни был рецензент «Таймс Литерэри Супплемент», ставя их на одну доску, нельзя отмахиваться от этой ошибки просто-напросто ссылкой на невнимательное чтение или политическую наивность западного мира. Не является ли этот промах идеологического чутья рецензента косвенным подтверждением успеха Солженицына в создании полифонического эффекта «независимости» героев от автора? Сравнивая «В круге первом» с дру-

гим романом, заслужившим Нобелевскую премию, с «Доктором Живаго» Пастернака, становится очевидно, что даже сама возможность допущения такой ошибки в интерпретации совершенно исключена по отношению к последнему. Поэтому, хоть и соглашаясь с Хэлен Мучник в идеологической оценке Нержина и Рубина, не могу не заметить, что *художественно* ее аналогия с Живаго и Стрельниковым так же необоснована, как и сравнение с Безуховым и Болконским. Необоснована она хотя бы уж потому, что только вторая часть ее определения взаимоотношений Нержина и Рубина — «как люди они друзья, как мыслители — враги» — применима к пастернаковским героям, которых читатель помнит как отдаленных соперников любовной драмы, а не как друзей. И что еще важнее: в то время как Солженицын на самом деле сумел распределить внимание и место так беспристрастно, что коммунист Рубин может показаться иным читателям главным выразителем авторских идей, ни у кого не вызовет сомнения, кому Пастернак уделил больше внимания, места и других поблажек в своем романе. По сравнению с заглавным героем, фигура его соперника Антипова-Стрельникова предстает схематичной, бледной и вспомогательной.

Эта разница художественных подходов к характеристике тем более поразительна, что Достоевский является источником вдохновения для обоих современных романистов: оба склонны смотреть на события нашего времени в свете его пророчеств, оба ссылаются на его героев как на литературные модели, оба, наконец, верят, что красота спасет мир. Следовательно, если тот же источник вдохновения дал разные результаты, вероятно, последователи его восприняли и воплотили в своем искусстве разные элементы творчества Достоевского. В то время как Солженицын воспринял наиболее полно полифоничность романного замысла, роман Пастернака по существу остается в

сфере гомофонического, или монологического, искусства, несмотря на успешное применение в нем апокалипсических аллюзий и символизма в духе Достоевского*.

Вообще же, в свете работы Бахтина, необходимость доминирующей роли главного героя в полифоническом романе отпадает, так как идея автора выражается в нем не столько через «голос» или даже образ того или иного персонажа, сколько через структуру романа. Весьма примечательно, что в отношении «Братьев Карамазовых» спор критиков продолжается, несмотря на прямое указание Достоевского в предисловии, что Алеша задуман как главный герой. Задумать-то задуман, а осуществлен скорее как *личный герой автора*, а не как главный герой гомофонического типа романа. Хотя авторский «голос», в самом деле, слышнее всего в религиозных идеях Алеши и старца Зосимы, Достоевский проводит главную идею романа (идею, превосходящую его собственные переходящие и изменчивые убеждения), позволяя другим «героям идеи», даже своим антагонистам, как Иван с его «легендой», выразить эту идею так же убедительно и своесловно, как если бы он сам был ее сторонником. Предоставив своим героям-идеологам полную свободу проповеди их взглядов, Достоевский избежал сползания в солипсизм как мыслитель, а как художник уклонился от торной дороги гомофонического искусства. В соответствии со своей религиозной идеей, а именно, что свобода выбора является краеугольным камнем религии Христа, Достоевский-романист предоставляет читателю свободу выбрать себе героя по душе, хотя отнюдь и не скрывает своего собственного выбора. Солженицын, со своей стороны, сознательно устрем-

* Да не воспримет это читатель как нелюбовь автора статьи к роману Пастернака. Настаивая на его гомофоничности, я отнюдь не беру под сомнение его высоких художественных качеств.

ляясь к форме романа без главного героя, пошел по тому же пути «неэвклидова» полифонического искусства.

Поэтому если уж искать литературные образцы, с которыми можно было бы сблизить ведущих героев романа «В круге первом», то, в первую очередь, стоит обратиться не к гомофоническому искусству Толстого, Тургенева или Пастернака, а к созданиям творца первых полифонических романов. И это касается как индивидуальных портретов персонажей, так и раскрытия их взаимоотношений.

Мне представляется, в частности, что фигура Алеши Карамазова существенно превосходит солженицынского Нержина, несмотря на то, что с первого взгляда между ними трудно обнаружить что-либо общее. В самом деле, что может быть общего между православным почти монахом прошлого века и капитаном советской армии? Они различны и по профессии, и по образованию, и по возрасту, и по жизненному опыту. Один — и выстрела не слышал, другой — ветеран жесточайшей из войн; один — застенчивый холостяк, другой — умудренный опытом муж; один — свободный гражданин, другой — бесправный узник, не говоря уж о том, что живут они в совершенно разных Россиях. Тем не менее сходство есть, и оно существенно. Это сходство не в деталях портрета или биографии, а в нравственном облике, в этических основах их поведения, в их «хождении в народ» и в их стремлении познавать «живую жизнь» из жизни, а не из книг. Что же касается нашего тезиса о полифоничности романа, то еще более важен тот факт, что Нержин сходен с Алешей *по структурной роли* в романе, а именно — как задушевный друг и доверенное лицо всех других героев шарашки. Он — мост, соединяющий «реакционеров» и «метафизиков» с материалистами и марксистами, техническую интеллигенцию с гуманитарной, образованную «элику» с безграмотным наро-

дом, юное поколение «лишних людей» с поколением старых революционеров. Именно ему поверяют свои тайны и юный Руська Доронин и старый большевик Адамсон, «кончающий двадцатый год» мытарств по ГУЛагу; самоотверженный Герасимович и «нестареющий идеалист» Кондрашѐв-Иванов. У Сологодина он подвизается «подмастерьем Сократа», но умеет оценить и Рубина: «...когда ты рассуждаешь от сердца, говоришь мудро, а не лепишь ругательные ярлыки» (7:48)*. Как повивальная бабка сократических диалогов он помогает Спиридону разрешиться «сермяжными истинами», а в соавторы «Улыбки Будды» берет «недоуменного робота» Потапова. На свой день рождения он преднамеренно приглашает «отобранное общество», но отобранное так, что идеологические «полюса» встречаются там в мениппейном симпозионе. Словом, структурно Нержин функционирует в романе подобно Алеше в «Братьях Карамазовых», то есть как воплощенный практик и катализатор полифонии вообще и диалогического общения в частности.

Что касается Рубина, то, не отрицая его сходства с Раскольниковым (по Хэлен Мучник, оба «развращены интеллектом»), я склонен скорее видеть его духовное родство с Иваном Карамазовым. Сознвая то или не сознавая, Солженицын как бы изобразил в лице Рубина судьбу Ивана, попавшего в страну его собственной претворенной в жизнь легенды. Начать с того, что «Великий Вождь» Рубина — такая же эманация фантазии, как и «кардинал» Ивана. Как Иван сочинил своего Великого Инквизитора с целью оправдания атеистического и социалистического пути к «всемирному счастью», так и Рубин стремится оправдать судьбу России и свою собственную участь при Сталине в алле-

* Числа соответствуют главе и странице издания: Александр Солженицын. Собрание сочинений в шести томах. Издательство «Посев», 1970.

горической балладе «о том, как Моисей сорок лет вел евреев через пустыню в лишениях, жажде, голоде, как народ безумно бредил и бунтовал, но не был прав, а прав был Моисей, знавший, что в конце концов они придут в землю обетованную» (29:241). В другом месте, называя Сталина «Робеспьером и Наполеоном нашей революции», Рубин превосхищает наполеоновскую (и человекобожескую) мечту Сталина о том, чтобы стать «императором планеты», мечту, развернутую Солженицыным как бы в подтверждение «кесаревых» устремлений Великого Инквизитора (глава 21). Нельзя пройти мимо и того факта, что как Иван был вынужден в конце концов признать, что сущность его легенды сводится к принципу «всё позволено», так и Рубин вынужден признать, что нравственная основа коммунизма заключена в формуле «цель оправдывает средства», которая обычно приписывается средневековой инквизиции и на которую Иван откликнулся своей «Легендой». Наконец, именно Рубин, убежденный коммунист и сталинист, вводит в роман аналогию сталинской пенитенциарной системы с адом. Как Иван, хоть и признавая, что его кардинал держит сторону Сатаны, считает его истинным благодетелем человечества, так и Рубин развивает свою аналогию с адом с целью доказать благодетельность создателя шарашек, которому якобы «совесть возрожденца» помешала, «чтобы светлоумных мужей смешать с прочими грешниками и обречь телесным пыткам» (2:15). Что же касается его собственной плачевной участи в стране прекрасной легенды, то Рубин объясняет ее судопроизводственной ошибкой, как бы оторвавшей его и его «булатный клинок» от «ста тысяч» ведущей партийной элиты и смешавшей с многомиллионной массой ведомых в страну обетованную. Как и Иван Карамзov, его советский наследник запутывается в тенях своего собственного интеллекта и бессонной ночью «объективно» доходит до чёртиков и до «гражданских

храмов»: «Чего ни выматывает бессонная ночь из души печальной, ошибающейся?..» (66:579).

Поскольку уж мы провели параллель с двумя братьями Карамазовыми, читатель спросит и о старшем, о Дмитрие. Не Дмитрий ли он Сологдин? не кличутся ли оба Митеньками? И в самом деле, между ними есть кое-что общее: жизненная сила, физическая красота, страстное влечение к женщинам. Тем не менее следует признать, что солженицынский Митяй как герой-идеолог напоминает скорее Ставрогина с его духовным элитизмом, волюнтаризмом и стремлением поставить себя «по ту сторону добра и зла», чем Дмитрия Карамазова. И это опять-таки служит напоминанием, что не следует развивать литературные параллели догматически, как и не следует предполагать сознательного авторского умысла за каждой из них.

Не только индивидуальные портреты Рубина и Нержина делают их духовными наследниками Ивана и Алеши, но и их взаимоотношения. Данное Хэлен Мучник определение этих взаимоотношений — «как люди они друзья, как мыслители — враги» — гораздо лучше подходит к Ивану и Алеше, чем к Стрельникову и Живаго (не говоря уж об Андрее и Пьере). Правда, у Достоевского эти друзья еще и братья, но все-таки главный упор делается не на кровное родство, а на человеческое братство. Но ведь и солженицынский Нержин, обращаясь с тостом к своим заведомо полярным в своих мироощущениях друзьям, называет их «братьями». Сходство в изображении взаимоотношений между Рубиным и Нержиным, с одной стороны, и между Иваном и Алешей, с другой, находит особенно сгущенное лаконическое выражение в сцене прощания перед отправкой Нержина в глубинные круги ада.

«— И вот, друже, — протянул он (Нержин. — В. К.), — и трех лет мы не прожили вместе, жили все время в спорах, издеваясь друг над другом, — а сейчас, когда я теряю тебя, должно быть навсегда, я так ясно ощущаю, что ты — один из самых мне... из самых...

Его голос переломился.

Большие карие глаза Рубина, которые многим запоминались в искрах гнева, теплились добротой и застенчивостью.

— Так все сошлось, — кивал он. — Давай поцелуемся, зверь. И принял Нержина в свою пиратскую черную бороду» (86:786).

Как тут не вспомнить знаменитый поцелуй-«плагиат» (Алеши — Ивану, после «Легенды о Великом Инквизиторе») в романе Достоевского? Хотя инициатива жеста происходит теперь с противоположной стороны, его символическое содержание то же самое: это жест любви и братства, превышающих идеологические, политические, классовые или расовые барьеры. Несомненна и взаимность жеста. Хотя автор не дает Нержину договорить, читатель сам сделает вывод, что тот считает Рубина, несмотря на его марксистско-ленинский догматизм и даже идолопоклонство Сталину, одним из самых дорогих и душевно, но не духовно, близких ему людей и этим подчеркивает ущербность попыток измерять человеческие отношения идеологическими мерками. Соответственно и умозрительная «идейность» коммуниста Рубина уступает место «внеклассовой» теплоте, доброте и человечности. В последовавшей за этой сценой попытке (неудачной) Нержина примирить Рубина с Сологдиным, его идейным антиподом, Солженицын только подтверждает, что роль христообразного миротворца в духе Алеши Карамазова для Нержина не случайна, а выражает его духовную сущность.

Среди других героев шарашки Рубин, Сологдин и Нержин выделяются как своеобразная тройка, как «три богатыря» идейно-нравственной борьбы: первый — как «библейский одержимец» марксизма-ленинизма, второй — как его антипод «под личиной Александра Невского», третий — как «подмастерье Сократа», как скептик-вероискатель. С определенными коррективами, особенно на Сологдина (см. выше), трое предстают в романе, подобно Ивану, Дмитрию и Алеше,

как воплощение трех сыновей России. В этом отношении оба романа выходят далеко за рамки обычного реалистического описания эпохи и событий, как бы правдиво и документально они ни были изображены. Оба романа являются попыткой претворения современной им действительности в миф*. Так, роман Достоевского не только реалистический детективный роман об отцеубийстве в семье русского дворянина прошлого века, но и миф о духовном кризисе России на пороге затеянного социалистами-атеистами поистине грандиозного преступления против человечества, которое художник учуял в атеистических проповедях современных ему социалистов. Отрекшись вместе с Великим Инквизитом от Бога ради «хлеба» и «всемирного мира», они как бы совершили богоубийство, а провозгласив своим богом «всё позволено», расчистили дорогу не только отцеубийству, но и цареубийству и братоубийству грядущих революций и гражданских войн. В образах братьев Карамазовых Достоевский запечатлел основные типы поведения в обстановке такого кризиса. Так и роман Солженицына не только описание, как бы правдиво и общественно-необходимо оно ни было, жизни одной из шарашек, но и миф о духовной смерти России после революции и о ростках ее будущего возрождения из тех самых евангельских зерен (упомянутых Достоевским в эпиграфе к роману), которые были брошены на прозябание и смерть в самые глубокие круги земного ада.

* Употребляя слово «миф», под ним чаще всего подразумевают выдумку, неправдоподобное, недостоверное, а то и злоумышленное. Это произошло от высокомерного отношения нашего «ученого» века (после французского Просвещения) к «примитивному» духовному творчеству. Между тем древние мифы по силе художественного обобщения, по мудрости и по правдивости (если не по реализму) превосходят наши романы, особенно натуральной и реалистической школы. Главное, они никогда не стареют. Именно в этом исконном смысле здесь и говорится о «мифах» у Достоевского и Солженицына.

Как Достоевский изображает братьев конкретными русскими воплощениями общечеловеческих типов, так и Солженицын воплощает в своих героях основные типы поведения в безвыходной, казалось бы, обстановке, в ежовых рукавицах Сталина, духовного наследника и эпилгона Великого Инквизитора*.

Тип поведения Рубина определяется его философским материализмом, рационализмом, коллективизмом и атеизмом, соединенными, однако, с искренней верой в Сталина-человекобога. Поведение его антипода Сологодина, с другой стороны, определяется его склонностью к «метафизике», индивидуализму, волюнтаризму и духовному элитизму. Рубинской вере в человекобога ему трудно противопоставить что-либо иное, кроме, пожалуй, веры в самого себя. Скептически относясь ко всем умозрительным философским системам, Нержин занимает как бы серединную позицию между двумя. Он, конечно, отрицает философский материализм, но не ударяется и в его противоположность, беспочвенный идеализм. Не без оснований некоторые критики определяют его позицию как «материалистическую метафизику», т. е. как религиозность, основанную не столько на Божественном Откровении или традиции, сколько на естественных науках и на личных страданиях. Крайностям рубинского коллективизма и интернационализма и сологдинского индивидуализма и национализма он противопоставляет своеобразный *персонализм*, опять-таки в духе Достоевского: в то время как его друзья не прочь пожертвовать интересами других во имя «коллектива» или «верховой личности», Нержин готов принести в жертву своим убеждениям только самого себя. Нержин — единственный из трех, кто заявляет о своей вере в Бога (в иносказательном диалоге с Надей), у него

* См. в «Гранях» № 92-93 статью В. Краснова «Эпилгон Великого Инквизитора» (под псевд. Святослав Русланов). — Р е д.

больше веротерпимости, чем у его друзей. Его интеллектуальный кругозор шире, ум вбирчивей, сердце чувствительней. В этом отношении он настоящий «полифонист» (если употребить термин Бахтина в житейском смысле), отталкивающийся и от «монолизма» Рубина и от диалогов-поединков ради личного триумфа Сологодина.

В конечном счете, герои шарашки, подобно братьям Карамазовым, воплощают в себе три основных человеческих типа: 1) Лев Рубин (как Иван) — это человек интеллекта, рационалист, позитивист, уверенный, что яблоко познания уже схвачено им и находится у него в руках; 2) Дмитрий Сологдин (совпадает с Дмитрием Карамазовым только отчасти) — это тип человека воли, иррациональной жизненной силы и животного инстинкта самосохранения и самоутверждения; 3) Глеб Нержин (как Алексей) — это человек сердца, души и духовной мудрости. На более конкретном уровне они могут быть выведены из архетипов «ученого», «воина» и «святого». Разумеется, классификация эта не претендует на абсолютность: каждый тип может содержать в себе черты других типов. И никто не обречен на принадлежность к тому или иному типу, а сам волен выбрать свой путь. И конечно же, принадлежность к типу поведения не зависит от общественного положения, занятия или достижений. Так, Рубин — «ученый», хотя его академические достижения не выше нержинских; Сологдин — «воин», хотя, в отличие от двоих других, он-то именно и не был на фронте; Нержин же — «святой», хотя, вероятно, и не крещен, а становится «святым» в силу избрания жертвенного пути. Кстати, Глебом он назван, по всей видимости, не без намека на одного из первых русских святых-мучеников.

Хотя Солженицын как частное лицо несомненно отдает предпочтение пути Нержина, как романист он отнюдь не навязывает своего выбора читателю и отка-

зывается от прямого авторского осуждения тех, кто выбрал путь иной. Вместе с Нержиным он до конца настаивает не только на желательности мирного идеологического сосуществования (не исключаяющего, однако, споров в поисках истины) между героями-идеологами шарашки, но и на их дружбе. В этом отношении все трое могут считаться протагонистами романа, тогда как Сталин — их общий враг и антагонист. Как бы серьезны ни были их взаимные расхождения, они отступают на второй план перед их общей судьбой эков шарашки и узников сталинской России. Нетерпимость Сталина ко всем идеологическим «голосам», в том числе к «голосам» убежденных коммунистов, его предельный гомофонизм, заведший в «тупик» не его одного, но и всю страну, составляет главный идейный конфликт романа. Полифоническая техника романа Солженицына, таким образом, органически переплетается с «полифоническим» содержанием, которое он хочет передать читателю: что марксистско-ленинский монолог (идеологический гомофонизм, достигший предела при Сталине) должен быть преодолен не с помощью какого-либо другого монологического учения, а посредством проведения в жизнь идеологического многоголосия вообще и поисков истины через диалоги в частности. В тоталитарном обществе нет места ни Достоевскому, ни его «героям идеи»: и братья Карамазовы, и Кириллов, и Шатов, и Ставрогин — все оказались бы не выше, чем в «первом круге», все были бы принесены в жертву одной-единственной (и идееубийственной) идее — идее эпигонов Великого Инквизитора.

Все другие герои-идеологи романа тяготеют к типам поведения, воплощенным в Рубине, Сологдине и Нержине, в соответствии с теми поворотными решениями, которые они делают, когда их жизнь оказывается висящей на волоске. Каждый из трех имеет своего «двойника» внутри или вне шарашки. На

трагедию Рубина, «космополитического» поклонника шовиниста Сталина, эхом откликается судьба его «свободного» начальника Адама Ройтмана, майора МВД, лауреата Сталинской премии и «безродного космополита». Когда «бич гонителя израильтян» наконец занесен над ним, Ройтман начинает сомневаться в своей вере в коммунизм, задумывается впервые, что, может быть, надо было начинать исправлять мир не с других, а с самого себя. Двойник Сологодина отчетливо видится в беспартийном полковнике Яконове. Когда «два инженера» встречаются в поединке, из которого узник выходит победителем, Яконов восхищается выдержкой и смелостью «чёртова инженера» и в глазах его замечает свое собственное отражение:

«Была всё так же невзмучаема, неподкупна, непорочна голубизна глаз Дмитрия Сологодина. А в черном зрачке его Яконов видел свою дородную голову» (73 : 639).

Сталинский произвол распорядился по-разному с двумя инженерами, но их духовная сущность и идейные устремления сродни друг другу. Как «Сологдин» намекает на «сольный» характер ээка-сверхчеловека, так и «Яконов» намекает на эгоцентричность, на этическое «яканье» его начальника. Наконец, Иннокентий Володин является ближайшим двойником Нержина вне шарашки. Оба чрезвычайно чутки к голосу совести, оба послушны скорее велениям сердца, чем ума, оба не способны на компромисс, оба выбирают путь самопожертвования. Как таковые они принадлежат к виду, обреченному, казалось бы, на вымирание, по крайней мере с материалистической точки зрения. Однако, с точки зрения духовной, они именно те зерна, что умирая возрождаются наиболее выносливыми жизнеспособными всходами. Нержин и Володин, вероятно, не переживут лагерей физически, зато духовно они уже достигли того освобождения души, без которого любое сопротивление сатанизму не может увенчаться успехом. Неслучайно оба достигают вершин

духовного прозрения на пути в недра ада. Помимо Иннокентия, путем Нержина идет Агния, а в шарашке — Бобынин, Хоробров, Герасимович.

Разумеется, не все персонажи романа изображены как герои-идеологи, или «герои идеи» (по выражению Достоевского). Некоторые из них изображены главным образом как типы общественные, характерные для той или иной социальной прослойки советского общества: крестьянин Спиридон Егоров; рабочий Земеля «Солнечная душа»; партсекретарь Степанов, солженицынский антитезис в пику соцреализму; прокурор Макарыгин, представитель «нового класса» партократии. Автор скомпоновал роман таким образом, чтобы охватить не только основных «идеологов», но и все общественно значимые слои общества. Употребляя его собственное выражение (в интервью с Личко), роман в самом деле построен «вертикально»; показав советское общество в поперечном сечении — от Сталина до Спиридона, — писатель мастерски справился с ответственностью «пусть даже за тридцать пять героев».

Соглашаясь с тем, что чрезвычайно многоликая, разнородная и тем не менее цельная галерея портретов является выдающимся достижением «В круге первом», некоторые критики пытались объяснить и связать это достижение с творческим методом Солженицына. Американский славист Деминг Браун считает, что творческая «стратегия» романиста была нацелена на создание «микрокосмоса» советского общества, в котором взаимодействуют персонажи «разных общественных, профессиональных, политических, культурных и этнических профилей»⁸. Другой американский критик, Ирл Ровит, определяет метод Солженицына как «преображение пространства во время», опять-таки позволяющее автору представить наиболее ёмкую галерею портретов⁹. Венгерский критик-марксист Георг Лукач приписал успех романа «новому методу эпической композиции», введенному Томасом Манном в

«Волшебной горе» и использованному в «Педагогической поэме» Макаренко. Был ли Солженицын знаком с этими романами или нет, рассуждает Лукач, он воспользовался подобным методом в «Одном дне Ивана Денисовича» и в «Раковом корпусе» и потом усовершенствовал его в романе «В круге первом». В последнем ему удалось собрать в одном месте, в шарашке, как в фокусе, наиболее общественно представительную группу людей и тем самым дать на одном полотне общую панораму сталинской России¹⁰. Наконец, Мирослав Дрозда, литературный критик из Чехословакии, единственной страны советского блока, где роман был опубликован, определяет его как роман «разрушенных биографий», где каждый герой изображен не ради его биографии, а ради его «этической монографии», объединенной с другими в «этическую монографию эпохи»¹¹.

Хотя каждое из вышеприведенных объяснений указывает на ту или иную важную сторону творчества Солженицына, они представляются мне далеко не полными, поскольку упускают тот факт, что герои-идеологи романа скомпонованы не в гомофоническое, а в полифоническое целое. Даже Мирослав Дрозда, правильно подчеркивая «аксиологический» характер романа (сравним с жанром «идеологических романов» Достоевского), упускает из виду, что «этические монографии» героев не сведены автором в одну-единственную «этическую монографию эпохи», а скорее предстают перед читателем как сосуществующие и спорящие в *плюралистическом* мире. То, что Бахтин сказал о романах Достоевского в сравнении с высокохудожественными и, тем не менее, гомофоническими романами Льва Толстого, как нельзя лучше подходит и к роману «В круге первом»:

«Не множество характеров и судеб в едином объективном мире и в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно *множественность равноправных созна-*

ний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Перепечатано из «Посева» от 23 июня 1967 года; сверено со словацкой версией в газете «Kultúrny Život» от 31 марта 1967.
- ² М. М. Бахтин. «Проблемы творчества Достоевского». Ленинград. Изд-во «Прибой», 1929. Позднее книга была «реабилитирована» и под названием «Проблемы поэтики Достоевского» вышла в расширенном издании в 1963 году.
- ³ С. J. McNaspy. A review in America, vol. 119, October 5, 1968.
- ⁴ Mary Ellmann. A review in Yale Review, No. 59, October 1969, pp. 119-121.
- ⁵ М. М. Бахтин. «Проблемы поэтики Достоевского», стр. 5.
- ⁶ Times Literary Supplement, an unsigned review «Infernal Machinery», November 21, 1968.
- ⁷ Helen Muchnic. Russian Writers. Notes and Essays (New York: Random House, 1971), p. 422, 426.
- ⁸ Deming Brown. «Cancer Ward and The First Circle», Slavic Review, vol. 28, No. 2 (June 1969), p. 311.
- ⁹ Earl Rovit. «In the Center Ring», American Scholar, vol. 39, (Winter, 1969), p. 170.
- ¹⁰ Georg Lukacs. Solschenizyn, Hermann Luchterhand Verlag, GmbH, Neuwid und Berlin (1970).
- ¹¹ Miroslav Drozda. «Románové umění Alexandra Solženicyna», Plamen (Prag, 1969), 11. iv, p. 80. Автор исходит из статьи Осипа Мандельштама «Конец романа» об упадке традиционного жанра биографического романа в эпоху массовых движений.
- ¹² М. М. Бахтин. Указ. соч., стр. 7.